

# **Tempo, espaço, narrativas, poéticas e metáforas: uma análise do filme O labirinto do Fauno**

*Time, space, narratives, poetics and metaphors: an analysis of the film Faun's Labyrinth*

Ariadne Borges Coelho,

Maria do Rosário Loiola do Nascimento Lopes,

Moisés Lucas dos Santos

## **Resumo**

Esse artigo apresenta uma análise de *O labirinto do fauno* (2006), obra fílmica dirigida por Guillermo del Toro, cineasta, roteirista e diretor mexicano. A trama da obra fílmica se desenrola a partir dos modos como Ofélia — nossa protagonista, então com treze anos —, se relaciona com o contexto de um enredo cujo tempo e espaço se entrelaçam em uma Espanha pós-guerra civil, quando, juntamente com sua mãe grávida, se aventuram em uma viagem para o interior, onde se juntarão ao Capitão Vidal, seu futuro padrasto. O compromisso, a dedicação e o encantamento com que Ofélia empreende em suas leituras nos conduz aos sentidos da literatura como alimento para as percepções de inter e transdisciplinaridades artísticas, visto que a linguagem literária, em consonância com a linguagem cinematográfica, nos conduz para a alternância do espaço-tempo real, o espaço tempo consequente à imaginação fantasiosa da protagonista e, dessa junção, surge outra possibilidade que está relacionada à capacidade que temos de, a partir do nosso imaginário, inter-relacionar a realidade à fantasia, re/des/construindo mundos que dão sentidos à capacidade humana de criar e recriar outros mundos. No tocante à pesquisa bibliográfica e amparada em autores como Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, George Didi-Huberman e Mikhail Bakhtin, dentre outros, a pesquisa aborda as possibilidades dos campos de inter-relação entre as linguagens artísticas, a literatura e seus gêneros, considerando a intencionalidade do autor e as dimensões que potencializam a estética e a fenomenologia da percepção a partir dos ressignificados dos leitores, vozes que intercalam e mesclam outros sentidos para a obra vista, lida, sentida, percebida.

**Palavras-chave:** Cinema; Literatura; Fenomenologia, Percepção; Dialogismo.

## **Abstract**

*This article presents an analysis of *The labyrinth of the faun* (2006), a film directed by Guillermo del Toro, Mexican filmmaker, screenwriter and director. The film's plot unfolds from the ways in which Ophelia - our protagonist, then thirteen years old -, relates to the context of a plot whose time and space intertwine in a post-civil war Spain when, together with her mother pregnant, they venture on a trip to the interior, where they will join Captain Vidal, their future stepfather. The commitment, dedication and enchantment with which Ofélia undertakes in her readings leads us to the meanings of literature as food for the perceptions of artistic inter and transdisciplinarity, since the literary language, in line with the cinematographic language, leads us to the alternation of space -real time, the space-time consequent to the fantasy imagination of the protagonist and, from this junction, another possibility arises that is related to the capacity we have to, from our imagination, interrelate reality to fantasy, re/de/constructing worlds that give meaning to the human capacity to create and recreate other worlds. Regarding bibliographical research and supported by authors*

*such as Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, George Didi-Huberman and Mikhail Bakhtin, among others, the research addresses the possibilities of the fields of interrelationship between artistic languages, literature and their genres , considering the author's intention and the dimensions that enhance the aesthetics and phenomenology of perception from the readers' new meanings, voices that intersperse and mix other meanings for the work seen, read, felt, perceived.*

**Keywords:** Cinema; Literature; Phenomenology, Perception; Dialogism.

## INTRODUÇÃO

Laureado com diversos prêmios da indústria cinematográfica, O labirinto do Fauno é um desses filmes que nos cativa pela linguagem fílmica que, vez ou outra, eleva uma produção à condição de obra-prima.

Com roteiro e direção de Guillermo del Toro, essa produção de 2006, mescla aventura, fantasia, realidade, suspense e drama: Ofélia, uma jovem absorta em contos de fadas, se vê, juntamente com a mãe grávida, a caminho do encontro com o padrasto, um militar da Espanha pós-guerra civil. Em outro plano, Ofélia é a reencarnação de uma princesa de um reino subterrâneo que precisa voltar para a companhia de seus pais, governantes sábios e pacificadores.

Entretanto, em suas aventuras literárias, Ofélia adentra em outro mundo: surreal, fantástico e movediço. Guiado por um Fauno — figura da mitologia romana que mistura a forma humana a de um bode — Ofélia, agora está dentro de uma trama que perpassa pela sensibilidade humana e a percepção de recortes, quase voláteis, da nossa existência

Esse artigo se propõe a analisar a obra fílmica e, a partir de uma pesquisa bibliográfica, apontar inter-relações entre a narrativa e as percepções do tempo, do espaço, das narrativas, poéticas e metáforas que nos permitem abordar a linguagem do cinema a partir de olhares interdisciplinares.

Além disso, dentro das metodologias qualitativas, buscou permear uma análise fílmica em consonância com os aspectos subjetivos, próprios dessa linguagem.

Assim foram consideradas as contribuições de Mikhail Bakhtin, Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e Georges Didi-Huberman, dentre outros autores. Esses autores, em suas obras e teorias, emergem das águas da subjetividade, a poética, a estética e a fruição que permitem balizarmo-nos no campo de permutas entre a literatura e as linguagens artísticas.

A análise fílmica é, por si, um exercício de realização da subjetividade, visto que uma obra fílmica traz consigo inúmeras possibilidades de olhares: cada interlocutor — sujeito fruidor — carrega e busca apropriações distintas.

Nesse sentido, a organização do artigo permite uma elevação de padrões perceptivos que transcendem a descrição ou enumeração de fatos, mas buscam ampliar a fruição que emana de cada cena, de cada ato, de cada re/corte. Logo, o primeiro capítulo apresenta a importância do espaço e do tempo, a partir da análise metafórica da narrativa.

O segundo capítulo, por sua vez, insere a subjetividade no tocante às abordagens fenomenológicas, pois, para uma análise/fruição/percepção de uma obra, precisamos considerar que cada elemento, em sua individualidade, não produz o mesmo efeito da junção, da totalidade; e essa totalidade é um mergulho noutro universo de O labirinto do Fauno, percurso dotado de sensações múltiplas que provocam, de diferentes modos, o exercício de fruição.

Por fim, no terceiro capítulo, aproximamos a ampliação dos sentidos — a partir dessa possibilidade de múltiplos olhares/múltiplas percepções — de uma abordagem dialógica que considera que outras relações entre locutor e interlocutor, podem ampliar o princípio constitutivo da linguagem que busca a comunicação, o entendimento.

O labirinto do Fauno é um desses filmes que não se fecha em si, em seu roteiro ou seu início/meio/fim... como possibilidade de re/leituras, traz a metáfora do

labirinto — lugar/espaço/tempo — não apenas como perdição ou desespero, mas, inclusive, lugar do encontro e de bifurcações poéticas.

## **O LABIRINTO DO FAUNO ALÉM DO MITO: O IMAGINÁRIO E A NARRATIVA METAFÓRICA**

No prefácio da edição brasileira de Dicionário de mitos literários, Pierre Brunel eleva a importância do mito para além de seu simples significado, transcendendo o simples ato do registro. Para ele, “O mito conta. O mito é uma narrativa. É por essa razão que nos diálogos de Platão ele se opõe à simples discussão. Sem dúvida, a narrativa mítica de Sócrates é depurada (e graças à arte de Platão já é mito literário)” (BRUNEL, 1997, XVI).

O labirinto do Fauno é um desses filmes que traz o encantamento a partir de uma narrativa que se desdobra em percepções, metáforas e, a partir de um roteiro extremamente original, funde tempos, espaços e percepções, pois em muitas passagens, o tempo recua, acelera, congela...

Importante destacar que no campo das metodologias qualitativas, a análise de filmes é uma possibilidade que traz, ao mesmo tempo, ampliações e limitações, visto que:

Por causa da complexidade da interpretação de filmes, a quantidade de exemplos empíricos possíveis de interpretação e que podem ser utilizados para análise comparativa normalmente será pequena. Por isso, é muito importante se trabalhar todas as possibilidades de comparação e relações inerentes ao próprio filme, buscando renunciar, em grande parte, aos horizontes comparativos imaginários do intérprete. (BALTRUSCHAT, 2010, p. 162).

Assim, fica aqui a evidência de que os caminhos percorridos para essa análise é uma escolha dentro um universo de possibilidades, pois, afinal de contas, os interlocutores e sujeitos que se deleitam na fruição de uma obra fílmica são diversos, assim como os são os inúmeros e possíveis olhares para o mesmo objeto.

Essa percepção múltipla e autorreferente é uma estratégia da subjetividade, pois, conforme Merleau-Ponty:

O mundo da percepção, isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar. (MERLEAU-PONTY, 2004. p.1).

Embora tenhamos referência ao labirinto desde a pré-história, seu conceito pode sofrer variações a partir dos diversos contextos entrevistados. Em Dicionário de mitos literários, André Peyronie se desdobra em apresentar algumas abordagens importantes, destacando que:

Nota-se que o labirinto parece pertencer ao domínio do espaço e envolver uma relação problemática com este, pode-se igualmente pretender que ele tem a ver com o tempo (o eterno retorno constituindo, nesse caso, uma figura limite). (PEYRONIE, 1997, p. 555).

Entretanto, passemos a considerar a primeira grande expansão imaginária do labirinto a partir da cultura grega e sua mitologia. Segundo essa mitologia, o labirinto está relacionado à ilha de Creta, onde Dédalo construiu — a pedido do rei Minos — um emaranhado de muralhas subterrâneas com recortes, saliências e uma estrutura que levava os infelizes, que nele se encontrassem, à perdição, à exaustão e ao desespero (BULFINCH, 2014).

Além disso, esse labirinto era guardado pelo Minotauro, um ser antropozoomórfico (cabeça de touro e corpo de homem), que habitava esse espaço e devorava aqueles que ali se perdiam. E nessa narrativa, aparece a figura de Teseu, jovem, corajoso e filho do Rei de Atenas, Egeu, a quem Minos impusera o castigo de todos os anos oferecer sete rapazes e sete moças para serem devorados pela besta (BULFINCH, 2014).

Decidido a encerrar o sacrifício, Teseu se oferece corajosamente como um dos jovens em oferenda. Uma reviravolta acontece quando da chegada do grupo de atenienses à ilha de Creta: Ariadne, a jovem filha do rei Minos, se apaixona perdidamente por Teseu. Segundo Bulfinch:

A jovem (Ariadne) deu-lhe, então, uma espada para enfrentar o Minotauro, e um novelo de linha, graças ao qual poderia encontrar o caminho. Teseu foi bem-sucedido, matando o Minotauro e saindo do labirinto. Levando, então Ariadne, ele regressou a Atenas, juntamente com os companheiros salvos do monstro. (BULFINCH, 2014, p. 154).

Nesse contexto, o mito do labirinto passa a ser permeado por metáforas: a perdição, a entrega, a morte, a salvação e a vida. Essas metáforas passam a ter um reflexo muito grande na Iconografia (ciência que estuda os símbolos e imagens a partir de suas representações visuais) ocidental, pois são inúmeras as produções inspiradas nesse mito. Essas produções vão de mosaicos, pinturas, esculturas e tapeçarias do mundo antigo até jogos eletrônicos que surgem neste século XXI.

Uma dessas passagens — o fio de Ariadne — revela-nos vários sentidos que já fazem parte do universo que transcende a literatura. Poemas, músicas, pinturas, gravuras.... Ariadne tem sua forma eternizada pela coragem, dedicação, perspicácia e determinação e seu fio, dado de presente a Teseu, acabou por incorporar ao universo simbólico e metafórico, a dedicação, a entrega e a esperança.

E, a partir desse cenário, passemos, agora, a ampliar a subjetividade metafórica de imagens e símbolos que resgatamos, no mito do labirinto, e que tangenciam, poeticamente, o enredo de O labirinto do Fauno.

Ofélia, a pequena protagonista do filme, está absorta em suas leituras fantasiosas, e busca se esconder — senão sobreviver — diante da trama estabelecida pela ditadura de Francisco Franco logo após a Guerra Civil Espanhola: um cenário sombrio permeado pela figura imponente do Capitão Vidal, padrasto da pequena Ofélia e que impõe medo a todos, incluindo Carmem, sua mãe grávida,

Mercedes, a governanta, além dos empregados da casa e os soldados ali instalados.

A fotografia do filme cria situações de contrastes entre claro e escuro, alternando cenas com sombras, contornos e nichos que nos remetem ao revelar e ao esconder. Essa contradição é conduzida por tomadas que ascendem a narrativa em consonância com um enredo que parece estar sendo concebido pela pequena Ofélia.

Na linguagem cinematográfica, o tempo traz uma reflexão importante, visto que, na verdade, vários tempos coexistem: o tempo do roteiro que alimenta a trama; o tempo de duração da película — que poeticamente, tensiona o início/meio/fim —; e o tempo-resgate que é o tempo que o fruidor se dedica a apreciar e, mentalmente, constrói outra relação com o tempo (na verdade, tempos).

Em História social da arte e da literatura, Hauser evidencia que:

No meio temporal de um filme, movimentamo-nos de um modo que, sob outros aspectos, é característico do espaço, temos completa liberdade para escolher a nossa direção, passar de uma fase do tempo para outra — da mesma forma que se transita de uma sala para outra —, separar várias etapas individuais no desenvolvimento de eventos e agrupá-las, em termos gerais, de acordo com os princípios de uma ordem espacial. (HAUSER, 1995, 972).

E nesse alternar de tempos, percebemos que as atrocidades do Capital Vidal nos remetem a outras atrocidades e à maldade, à violência e ao sadismo que são contrabalanceados com os livros de contos de fadas de Ofélia que, conforme ela avança, ganham vida: um louva-a-deus se transforma em uma fada que a conduz a vestígios arquitetônicos que nos remete à presença/ocupação dos romanos na Península Ibérica. Destroços, relíquias e arquiteturas que se revelam e se escondem, mesclando-se à paisagem natural.

O revelar do Fauno está inter-relacionado à aparição de portais, entradas, portas, janelas... espaços que delimitam e, do mesmo modo, expandem possibilidades de percursos, caminhos, trilhas.

São passagens que corroboram para o entendimento do tempo de uma narrativa que se debruça no espaço material: a casa, fincada em uma exuberante floresta tem suas paredes como limites, mas, para Ofélia, um pedaço de giz mágico — dado de presente pelo Fauno — expande o espaço para outra dimensão que amplia a narrativa, o enredo.

Analisando as portas/portais para além de sua materialidade, percebemos sua existência simbólica/metafórica. Para Didi-Huberman:

O motivo da porta é, por certo, imemorial: tradicional arcaico, religioso. Perfeitamente ambivalente (como lugar para passar além e como lugar para não poder passar), utilizando assim em cada peça, em cada recanto das construções míticas [...] é que a porta é uma figura de abertura — mas da abertura condicional, ameaçada ou ameaçadora, capaz de tudo dar ou de tudo tomar de volta. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 234).

O labirinto, agora, não é mais apenas uma referência ao mito, mas, a partir de uma ampliação de sentidos e, principalmente, a partir da percepção da protagonista, insere-nos em outro mundo em que enigmas e mapas vão conduzir a pequena

Ofélia à ambiguidade: por um lado se vê diante da mãe em dificuldades no trabalho de parto e, ao mesmo tempo, a missão de resgatar uma chave que lhe abrirá outro mundo.

Essa chave se associa à abertura, à descoberta, aos segredos, ao recomeço, à fuga e à segurança. A missão de resgatar essa chave — que é guardada por um sapo que mora em uma árvore morta —, nos remete à busca empreendida pela missão de desvendar um grande segredo.

A chave é um elemento cercado de simbolismo, está presente em várias culturas e no baralho cigano, por exemplo, está associada à solução, resolução de problemas e à liberdade de pendências da alma (BARTLETT, 2013).

Nessa trama, surgem, então, elementos que nos enveredam para o imaginário, o mundo que dá vida àquilo que precisa ser acordado, ressuscitado: um texto (um conto de fadas, por exemplo), ao ser lido exige de seus interlocutores a capacidade de resgatar ou mesmo construir imagens mentais que dão vida ao ato de ler.

As passagens, citações, cenas, paisagens, atos e referências nos levam a considerar, além do simbolismo, a arqueologia do imaginário. Gilbert Durand, uma das grandes vozes do imaginário, destaca que:

O imaginário nas suas manifestações mais típicas (sonho, devaneio, rito, mito, narrativa de imaginação etc.) é, portanto, alógico relativamente à lógica ocidental, desde Aristóteles até mesmo de Sócrates. Identidade não localizável, tempo não dissimétrico, redundância, metonímia 'holográfica', definem uma lógica alternativa que, por exemplo, a do silogismo ou da descrição temporal, mas mais próxima, em certos aspectos, da música. Esta última, como o mito ou o devaneio, repousa sobre as transposições simétricas, dos 'temas' desenvolvidos ou mesmo variados, um sentido que só se conquista pela redundância (refrão, sonata, fuga, leitmotiv etc.) persuasiva de um tema. A música, mais que qualquer outra, procede por um assédio de imagens sonoras obsessivas. (DURAND, 1994, p.57).

O roteiro de O labirinto do Fauno alterna, então, passagens que adiantam e recuam a partir da visão/percepção (quem sabe, intenção!) da nossa pequena protagonista. Os recursos cênicos, a fotografia, a trilha sonora ou mesmo a percepção de espaços e tempos paralelos evocam o imaginário e as passagens em que desafios são impostos à Ofélia, reforçam metáforas que transcendem seu tempo e poderiam estar associadas tantas passagens deste nosso século XXI.

### **O labirinto como espaço fenomenológico**

Na mitologia grega, o labirinto amplia sentidos e percepções de um espaço que, por si mesmo, carrega exponenciais sentidos que transcendem a materialidade: os grossos muros de pedras de caminhos que se cruzam, entrelaçam, se encontram e se perdem, trazem alusões a outros mundos, outros tempos.

O entrelaçar de caminhos, bifurcações e retorno às passagens já experimentadas são carregados de ambivalências que vão do perceber/olhar ao divagar, andar sem rumo. Conforme Didi-Huberman:

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante cada signo de orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 234).

A ambiguidade do dentro e do fora é uma percepção da própria desilusão humana, pois se o desespero gerado pela possibilidade do se perder, ao mesmo tempo, faz com que cada caminho traga a esperança do se encontrar. Nesse sentido, o espaço do labirinto é, também, um espaço de imensidão, pois o andar contínuo exaure e vence seus interlocutores.

Em A poética do espaço, Bachelard amplia uma abordagem fenomenológica, pois:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 2003, 190).

Sim, há uma imensidão em torno da pequena Ofélia, pois seus mundos se expandem desde o contorno das páginas de seus livros que ganham vida, até a materialidade da floresta, da tempestade e de uma noite que parece não ter fim. A narrativa, então, amplia os sentidos do labirinto, pois os percursos, no texto literário, “estendem em múltiplas direções (encruzilhadas, possibilidades de escolha, de erros etc.)” (PEYRONIE, 1997, p. 555).

As leituras de Ofélia ganham vida e personagens, em várias dimensões, confundem os interlocutores que passam a ver e sentir uma narrativa dentro de outra narrativa e nos leva, mais uma vez, à percepção do labirinto dentro do viés literário, pois os estudos literários do século XX passam a considerar que:

Num texto literário, ele pode aparecer como um tema explícito, mas pode também, formar uma estrutura latente (pertinente em maior ou menor grau). Pode ou não suscitar referências ao mito grego. Ele possui, na linguagem corrente, um valor negativo, mas na linguagem formal, lembra-se de sua origem sagrada e assume facilmente uma acepção positiva. (PEYRONIE, 1997, p. 555).

A literatura do século XX se vale, então, dessa ambiguidade do labirinto como estrutura física que se, ao se valer de apropriações secundárias, encontra, por exemplo uma forma de apresentar novas estruturas textuais/narrativas/ que fogem da linearidade — início, meio e fim — em novos jogos narrativos. Para Aguiar e Silva:

Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata eventos reais ou fictícios que se sucedem no tempo – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente estados –, originados ou sofridos por agentes antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, e situados no espaço do mundo empírico ou de um mundo possível (AGUIAR E SILVA, 1982, 565-566).

O grande exemplo que temos dessa possibilidade narrativa que abandona sua forma cíclica é Jorge Luis Borges (1899-1986), escritor argentino que em suas narrativas, recorre à sobreposição, inter-relação de temas que vão além do real, inserindo caminhos, percursos, labirintos.

Percebemos, então, no desenrolar da trama que cada espaço — recortes das narrativas — estão povoados de sentidos que vão além de sentidos reais: o imaginário, o fantástico e o surreal perpassam por toda a trama.

Um desses espaços tem sentidos que nos remetem à ambiguidade: a floresta como espaço do encantamento — tão presente nos contos de fadas — e, ao mesmo tempo, escura, envolta em segredos e mistérios...perigosa.

Em dado momento, Ofélia desaparece na floresta a fim de cumprir as ordens do Fauno. É uma noite escura e chuvosa e Ofélia se vê na imensidão da floresta na tentativa de êxito em sua busca. Aos poucos percebemos que essa floresta tem vida, os galhos das árvores mais velhas, já retorcidos pelo tempo, pelas intempéries, apontam caminhos para a pequena Ofélia. Para Bachelard:

A floresta sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos, mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico. (BACHELARD, 2003, p. 191).

Bachelard identifica, dentro da fenomenologia, os sentidos do espaço e, no contexto da narrativa vivida por Ofélia, o mistério, senão medo, e a alternância do real e do fantasioso, a floresta exerce certo encantamento e passa a ser um elemento pertencente à trama.

Outra abordagem fenomenológica que podemos fazer atrela-se à casa: a nova casa de Ofélia não é sua e ela reluta por isso. Dela foge, dela quer distância. Se a casa representa o espaço do conforto, da segurança e do afeto, para Ofélia, não. Essa casa é povoada por sombras, por devaneios, pelo medo imposto pelo seu proprietário, o Capitão Vidal.

Os funcionários da casa são cabisbaixos e temerosos até ao simples olhar do Capitão... ninguém o interpola nem o contraria e suas ordens devem ser cumpridas, nunca questionadas.

Em seu quarto, Ofélia mantém uma luta entre a realidade — sua mãe em dores do parto — e sua missão e compromisso com o fauno. As paredes da casa, marcadas pelo mofo do tempo, parecem estar vivas e relutam por manter as sombrias memórias que traduzem, conforme a trama, a violência e a dor da guerra. Para Bachelard:

[...] nessa comunhão dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. (BACHELARD, 2003, p. 62).

Esse fato de o espaço geométrico estar renegado à representação física nos remete à necessidade de um espaço físico protetor e acolhedor e, conforme registros de várias passagens de nossa civilização, o domínio de técnicas e materiais levaram o homem das palafitas e construções frágeis às elaboradas arquiteturas que desafiam a própria natureza. Sim, a casa é essa metáfora de estar guardado/protegido.

As fugas de Ofélia delimitam o espaço narrativo a partir de sua intencionalidade de ser livre e de fugir das garras do Capitão Vidal, seu padrasto; e a casa, nesse sentido, pode ser vista como uma prisão — o que realmente toma forma quando se vê trancafiada em seu quarto — afinal de contas, o Capitão Vidal passa a ver Ofélia como ameaça. Assim, a casa, para Ofélia não é um espaço seguro, mas, definitivamente, um delimitador de sua existência. Bachelard, novamente, nos aponta caminhos, pois:

Essa transposição do ser da casa em valores humanos pode ser considerada uma atividade de metáforas? Não haverá aí senão linguagem imagética? Enquanto metáforas, um crítico literário haveria de julgá-las exageradas. Por outro lado, um psicólogo positivo reduziria imediatamente a linguagem carregada de imagens à realidade psicológica do medo de um homem murado em sua solidão, longe de qualquer ajuda humana. (BACHELARD, 2003, p. 63).

Nesse sentido, para além de uma cenografia, fotografia ou direção artística, O labirinto do Fauno delimita espaços a partir de sentidos — apropriações fenomenológicas — dos espaços que, ao nosso ver, parecem ganhar vida e conduzem, a partir de alternativas, para outros percursos narrativos.

Esses percursos, por sua vez, foram delimitados por um roteiro e, na arte fílmica, podem ser entendidos como condutor. Entretanto, esse roteiro ganha outras vidas a partir da percepção de quem, agora, está diante desse. Essa percepção dialoga com o que Merleau-Ponty denominou de o mundo percebido, pois:

A qualidade sensível, longe de ser coextensiva à percepção, é o produto particular de uma atitude de curiosidade ou observação. Ela aparece quando, em lugar de abandonar todo o meu olhar no mundo, volto-me para este próprio olhar e me pergunto o que vejo exatamente; ela não figura no comércio natural de minha visão com o mundo, ela é resposta a uma certa questão de meu olhar, o resultado de uma visão secundária ou crítica que procura conhecer-se em sua particularidade, de uma “atenção ao visual puro” que exerço quando temo ter-me enganado, ou quando quero empreender um estudo científico da visão. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 305).

O labirinto do Fauno é, por sua originalidade, esse universo de possibilidades de se encantar e dar novos caminhos para uma narrativa inversa — diferente daquela que surge da transposição do texto literário para a linguagem fílmica —, pois permite aos seus interlocutores, possibilidades de se buscar novos percursos para um fechamento, não como finalização ou encerramento, mas como possibilidade de recomeço: tanto é que o filme poderia se recortado e assistido do seu final para o seu começo.

## **O LABIRINTO COMO APROPRIAÇÃO DIALÓGICA**

O enredo de *O labirinto do Fauno* não se finda: conforme uma ancestral profecia, Ofélia é a encarnação da princesa Moana que precisa assumir seu espaço, mas para isso precisa cumprir três tarefas impostas pelo Fauno. A primeira tarefa é resgatar uma chave, em poder de um sapo monstruoso que habita as raízes de uma velha árvore; a segunda tarefa consiste em adentrar um portal inscrito em outra dimensão e resgatar um punhal mágico com o uso da chave e, por fim, a terceira tarefa, a mais árdua e conflituosa, que é sacrificar seu irmãozinho como forma de fazer a profecia se cumprir.

Nesse recorte, precisamos nos ater à importância da construção corpórea da personagem; a dimensão que perpassa as vontades/ações do corpo em oposição às construções da mente, aos instintos, à vontade e aos desejos. Em *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin, nos aproxima dessa questão, destacando a relação intrínseca do eu corpo às percepções dos sentidos. Para ele:

Minha imagem externa, isto é, todos os elementos expressivos do meu corpo, sem exceção, é vivenciada de dentro por mim; é apenas sob a forma de extratos, de fragmentos dispersos, que se agitam nas cordas da auto-sensação interna; minha imagem externa chega ao campo de meus sentimentos externos, antes de tudo da visão, mas os dados de tais sentimentos não são a última instância nem para decidir se esse corpo é meu; só a nossa auto-sensação resolve a questão. (BAKHTIN, 2006, p. 26).

O autor nos convida a refletir acerca dessa possibilidade de se imaginar as sensações apreendidas por uma personagem e a tentativa de traduzi-la a partir de nossas percepções e da nossa capacidade de transpor essas percepções em outras sensações.

Os dilemas existenciais de Ofélia são dilemas da realidade, mas a arte envolta na linguagem fílmica permite a re/des/construção de um mundo — senão mundos — que dilua esses dilemas, conflitos que a acompanham como fantasmas.

Os mundos criados a partir da intervenção de Ofélia (suas leituras ganham vida na materialidade do livro e, simultaneamente, passagens imaginárias).

Essa trama, urdida com maestria pelo elaborado roteiro, nos conduz à percepção de uma Ofélia perdida entre dilemas existenciais e, vez ou outra, somos levados a sentir a tensão da pequena Ofélia. Para Bakhtin:

Os enunciados do outro e as palavras isoladas do outro, conscientizadas e destacadas como do outro, introduzidas no enunciado, insere nele algo que é, por assim dizer, irracional do ponto de vista da língua como sistema particularmente do ponto de vista da sintaxe. (BAKHTIN, 2006, p. 298).

Os diálogos entre Ofélia e o Fauno são marcados por certa maturidade e complexidade que exigem cumplicidade dos interlocutores que assistem ao filme. Novamente Bakhtin nos ajuda a compreender esse contexto:

O discurso do outro, desse modo, tem uma dupla expressão: a sua, isto é: a alheia, e a expressão do enunciado que acolheu esse discurso. Tudo isso se verifica, antes de tudo, onde o discurso do outro (ainda que seja uma palavra que aqui ganha força de um enunciado pleno [...]). (BAKHTIN, 2006, p. 299).

O discurso promovido em *O Labirinto do Fauno* se dá a partir do embate de duas instâncias: a primeira diz respeito ao tempo presente de Ofélia e suas turbulências (a mudança, a mãe grávida, o autoritarismo do padrasto...); e a segunda que é aquela da imaginação, do sonho, do surreal, quem sabe uma visão de fuga, de certo escapar do mundo real.

A linguagem fílmica, geralmente extraída de um texto escrito (novela, romance ou mesmo conto de fadas) traz em sua adaptação, elementos carregados de sentidos que se ampliam a partir da adaptação do roteiro — fio condutor da intenção do diretor —; e nessa empreitada, os enunciados re/des/apropriados, se ampliam em novos sentidos.

No caso de *O labirinto do Fauno*, Ofélia, em suas leituras — criação de outros sentidos e significações —, estabelece relações múltiplas com seus interlocutores. Logo:

Um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1997, p. 128).

Nesse embate, a trama tem a figura do Fauno como um guia, condutor do discurso crescente — em torno do desdobrar da trama —, que parece estar definida e Ofélia precisa apenas cumpri-la. As ações de Ofélia, então, passam a ampliar novos sentidos, novas significações.

Quando recebe a ordem do fauno para buscar o punhal sagrado, Ofélia adentra em um mundo marcado pelo simbolismo. Esse mundo — que foi alcançado a partir do desenho de um portal feito com um giz mágico — se abre a partir de uma nítida provação: Ofélia precisa seguir a cada uma das orientações e uma dessas orientações adverte para não coma nada da mesa fartamente posta.

Para a pequena Ofélia, a curiosidade é um elemento que ela precisa saber controlar e, na busca pelo objeto de sua missão — o punhal sagrado —, novamente, as metáforas se aglutinam, como a tinta em uma pintura, na tentativa de fazer surgir uma imagem.

Nesse sentido, a obra fílmica pode ser análoga à obra de arte em construção, como acontecimento, pois:

Tudo isso define a obra arte não como objeto de um conhecimento puramente teórico, desprovido de significação de acontecimento, de peso axiológico, mas como acontecimento artístico vivo — momento significativo único e singular do existir; e é precisamente como tal que ele deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios de sua vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma presença empírica do todo verbalizado (o que é acontecimento e tem significado não é a relação do autor com o material, mas com a personagem). (BAKHTIN, 2006, p. 175).

As personagens, ao longo da trama, parecem adquirir nuances de cor e luz como em uma pintura; cada cena se inscreve em recortes de tempos e espaços que percorrem as tomadas como se fossem telas barrocas com jogos de claros e escuros misteriosos, simbólicos, metafóricos.

A narrativa transcorre em tomadas que vão dando corpo a uma espécie de enigma e, como parte do enigma, Ofélia precisa buscar um punhal sagrada que está guardado em um espaço secreto. Esse espaço guarda o cofre que espera pela chave que havia resgatado do sapo gigante.

A imagem da chave que abre um pequeno cofre — no qual está contido o punhal — é carregada de sentidos, simbolismos e divagações. Para Bachelard “o poeta vive um devaneio que vela; diante dos objetos do mundo” (2003, p.97). essa imagem — a chave — e a imagem da chave que revela um conteúdo, transcende ao ato e evoca outros sentidos metafóricos. Ainda, para o autor:

No cofre estão as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles que daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim o cofre é a memória do imemorial. (BACHELARD, 2003, p. 97).

Assim, após conseguir seu objeto — o punhal sagrado guardado há muito naquele cofre —, Ofélia se sente aliviada e trata de fazer o caminho de volta..., mas a mesa posta é tentadora e as frutas exalam frescor e beleza, e mesmo com as tentativas das pequenas fadas em não deixar Ofélia experimentar as belas uvas, Ofélia, insiste e cai na tentação.

A figura do fruto proibido é clássica no imaginário judaico-cristão e evoca o despertar do sexo em contraposição à pureza, à castidade e, no labirinto do Fauno, com a quebra da regra, por Ofélia, há o despertar de um monstro, uma espécie de guardião, cujos olhos são inseridos nas palmas das mãos.

Ciente de seu erro, Ofélia, agora, precisa sair rapidamente daquele lugar, visto que uma ampulheta controla seu tempo. A ampulheta é um objeto carregado de simbolismo e está relacionado à passagem do tempo, o tempo implacável, do qual nós — mortais — não temos controle. A temporalidade, a passagem do tempo, a continuidade e o fato de o tempo ser uma passagem nos leva à reflexão oportuna proposta por Merleau-Ponty:

O tempo é pensado por nós antes das partes do tempo, as relações temporais tornam possíveis os acontecimentos do tempo. É preciso, portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir. (MERLEAU- PONTY, 1999, 555).

O tempo, em *O labirinto do Fauno*, é um tempo previsível, pois a narrativa nos conduz ao desfecho duplo: o tempo que se encerra com a emergência de se cumprir a profecia — com oportuno sacrifício do irmão recém-nascido de Ofélia — e, ao mesmo tempo em que a falha de Ofélia é responsável por outro desfecho em que, ao se recusar entregar o irmão para o Capitão Vidal, é alvejada e, esvaindo em sangue, falece com a certeza de que salvou a vida o irmão... sua vida, agora, recomeça, ao lado dos pais, formando uma tríade real em um reino que exaure das ruínas do labirinto.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A pequena Ofélia nos conduziu pelo labirinto do Fauno com maestria: nos apontou metáforas, poéticas e narrativas fantásticas — que nos conduziram do real ao surreal com alegorias textuais —; e sua capacidade de dar vida às histórias lidas foram essenciais para a elevação de *O labirinto do Fauno* à categoria de obra-prima.

A subjetividade entrevista no que se refere às inúmeras possibilidades de interpretação de uma obra fílmica expandem os diversos olhares com os quais podemos analisar, ver, sentir, fruir a obra de arte.

Sim, *O labirinto do Fauno* é uma obra de arte, pois os elementos necessários à construção da linguagem artísticas se aglutinam como em uma pintura: luz, sombra, cores, paisagens, espaços... tudo se mescla à direção de arte, à fotografia, ao roteiro e faz com que surja uma obra capaz de tocar cada um de maneiras diferentes. Isso é próprio da arte.

Ao se eleger a narrativa, a poética e as metáforas a partir de um olhar ressignificado para o tempo e o espaço, foi considerado que o filme, em si, é muito mais que uma obra latente, encoberta, sem vida... Para além disso, a cada cena, cada tomada, cada intenção do diretor, percebe-se um entrelaçar de leituras, percepções perpassadas por uma subjetividade explícita.

Para a literatura, além do uso estético — e poético — das palavras, isso é próprio de uma linguagem dentro de outra linguagem: o roteiro do filme nos remete imediatamente a uma contação de histórias e, a partir da leitura feita por Ofélia em vários momentos, percebemos que as palavras escritas em um livro passam a ter vida quando da sua apropriação.

A imagem do labirinto é um clássico na cultura greco-romana e suas influências transcendem à mitologia inicial e discorre a partir de inter-relações permeadas pela subjetividade.

O labirinto é assim, espaço e tempo, lugar de perdição e desespero, mas é lugar de encontro e salvação e seu tempo — o desenrolar de procuras — é um tempo poético e metafórico e que foram tão bem conduzidos por Guillermo del Toro, o diretor.

As abordagens fenomenológicas e dialéticas são algumas das possibilidades para a compreensão da complexidade que que a análise — senão leitura — de uma obra fílmica engendra.

Os autores abordados, com suas teorias e contribuições, puderam elevar as percepções do percurso escolhido como uma das inúmeras possibilidades de se navegar, se encontrar e se perder no labirinto.

O discorrer das abordagens, aproxima-nos de metáforas, narrativas e poéticas para olhares de interlocutores conscientes da subjetividade envolta no que é o imaginário. Afinal de contas, quem nunca se encantou com uma passagem em um conto de fadas, ou com a última edição da sua trilogia preferida? Enredos, personagens, espaços e tempos nas narrativas fantásticas cumprem o papel de ascender o encantamento e manter acesa certa magia, certo encantamento — tão necessários às nossas lidas.

Percorrer com a pequena Ofélia, o labirinto apresentado pelo Fauno é uma forma de reconhecer a capacidade humana de extrair, inventar e ressignificar poéticas nas mais diversas linguagens artísticas. Nesse sentido, a literatura — no contexto de seus diversos gêneros — se eleva como possibilidade de trazer novos olhares para o mundo, mundo re/des/construído a partir das possibilidades poéticas e metafóricas de apropriações e ampliação de sentidos. Permitamo-nos perder nesse labirinto.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura - Vol. 1**. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail & VOLOSHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARTLETT, Sarah. **A bíblia da mitologia**. São Paulo: Pensamento, 2013.

BALTRUSCHAT, Astrid. **A interpretação de filmes segundo o método documentário**. In: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle (Org.). Metodologias qualitativas da pesquisa em educação: teoria e prática. Petrópolis: Vozes, 2010.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2005.

DURAND, Gilbert. **L'imaginaire**. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image. Paris: Hatier, 1994.

HAUSER, Arnold. **História Social da arte e da literatura**. São Paulo: MartinsFontes, 1995.

MELEAU-PONTY, **Maurice**. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

O LABIRINTO DO FAUNO , **El laberinto del** . Guilherme Del Toro, México/Espanha/EUA. 2006, 112 min. Drama/Fantasia.

PEYRONIE, André. **Labirinto**. In: BRUNEL, Pierre. Dicionário de mitos literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.